

## リズム論から見た「中國古典詩」と「和歌・俳句」

——「拍節リズム」を基準として——

松 浦 友 久

(一) 序  
共通の韻律要素としての「音數律」

(二) 兩國詩歌における「音節のリズム」と「拍節のリズム」

(三) 兩國詩歌における「韻律のリズム」と「意味のリズム」

(四) 原詩・譯詩間における「拍節リズム」の對應

(五) かな「五音句」「七音句」の中國語譯

(六) 短歌の中國語譯

(七) 俳句の中國語譯

(八) 七言詩の日本語譯

(九) 五言詩の日本語譯

(十) 「五七調」から「七五調」への移行の要因

(十一) 「五七調」先行の要因

(十二) 「五音句」「七音句」盛行の要因

(十三) 結語

## (一) 序

中國と日本の詩歌史を對比的に通觀した場合、中國の古典詩に相當するものが日本の和歌・俳句であることについては、一般にほぼ異論がないであろう。兩者は、①今日なお實作され續けている詩的生命力の強さにおいても、また、②五字句・七字句を中心とする定型性の強さにおいても、それぞれ著しい共通性を示している。兩國の詩的表現の實態や本質を考えるうえでは、恐らく最も適切な對象であると言ふことができる。

それだけにまた、兩者は、外見上の共通性から、實證抜きのみまでその相互關係が指摘されることも稀ではない。例えば、和歌・俳句における五音句・七音句が、漢詩の五言句・

七言句の影響だとする指摘は、今日でもなお繰返されている<sup>(1)</sup>が、詩歌としての生きたリズムを對比的に實證すれば、「日本語詩歌の五言句・七言句」に對應するものは「漢語詩歌の五言句・七言句」ではまったくなく、という事實に氣づかざるをえない。

本稿では、日中古典詩歌におけるリズムの實態を、韻律論・リズム論の立場から系統的に考察し、相互翻譯におけるリズムの呼應を基準として、兩者における共通點と相違點とを明確化することを試みたい。それは、兩國の詩的リズムの實態を相互的に立證するのに役立つばかりでなく、また、詩歌におけるリズムの根源性や、相互翻譯における「基本定型」の可能性、さらには、日本詩歌史における主要な懸案に對する解明の手がかりなど、幾つかの基礎的問題の考察にも役立つと考えられるからである。

## (二) 共通の韻律要素としての「音數律」

日中詩歌の韻律的對應について考えるためには、まず兩者に共通する韻律要素を正確に確認しておくことが必要であらう。

中國語詩歌の韻律は、①字數・句數の格律(音數律<sup>II</sup>狹義の

リズム)、②押韻の格律(押韻律)、③四聲・平仄の格律(音調律)——の三要素から成っている。これに對して日本語詩歌のそれは、原則として①のみで成っており、②の要素を含むものは例外的でしかなく、③の要素を含むものはまったく存在しない。

従つて、兩國の詩歌に關する韻律上の比較・對應は、①の音數律要素を共通の尺度として行なうのが論理的にも妥當だということになる。しかも、音數律は、(日本語詩歌において唯一無二の韻律要素であるばかりでなく)中國詩歌自體の韻律の三要素においても、最も根源的・根幹的な要素だと言つてよい。<sup>\*</sup>こうした意味において、音數律(狹義のリズム)に依據した相互比較は、有りうべき最も適切な方法的選擇、ということになるわけである。

\* ②③の要素を含まない中國詩歌は、歴史的にも原理的にも存在するわけであるが、①の要素を含まない中國詩歌は、(白話自由詩・白話散文詩の場合を含めて)、歴史的にも原理的にも存在しない。

## (三) 兩國詩歌における「音節のリズム」と「拍節のリズム」

リズム論を中心とした比較論として特に必要なことは、詩

歌のリズムについて、まず、「音節リズム」と「拍節リズム」の關係を明確にしておくことである。

はじめに、中國語（漢語 *Hanyu*）詩歌のリズムについて言えば——すでに別稿で詳論したごとく——「一字＝一音節」の「音節リズム」の基盤のうゑに、原則として、「二字＝二音節＝一拍」の「拍節リズム」が律動している、と考えられる。この場合、詩歌の生きたリズムとして、「拍節リズム」がより重要であることは言うまでもない。

この兩種のリズムの關係を、中國古典詩の主要句型（五言句、七言句）に即して言へば、

五言句＝三拍（「一字分 $\frac{1}{2}$ 拍」の休拍を含む）  
七言句＝四拍（「一字分 $\frac{1}{2}$ 拍」の休拍を含む）

という關係が、相互の基調となつていると考えてよい。

\* 中國語詩歌の「（漢字）五言句・七言句」は、むしろ「五言句・七音句」と言つてもよいわけであるが、日本語詩歌の「かな五音句・七音句」などと明確に區別するために、原則として、漢字詩句については「言」、かな詩句については「音」と表現しておく。

一拍  
(○)(○)(○)(○)(○)\*  
——五言三拍（拍節リズム）  
(○)(○)(○)(○)(○)×  
——五言五音（音節リズム）

一拍  
(○)(○)(○)(○)(○)×  
——七言四拍（拍節リズム）  
——七言七音（音節リズム）

國破山河在× 城春草木深×

（杜甫「春望」）

故人西辭黃鶴樓× 煙花三月下揚州×

（李白「黃鶴樓、送孟浩然之廣陵」）

\* ×印は休拍を表わす。以下同じ。

こうした「拍節リズム」の認定は、それを前提としてこそ、中國文學史における詩型變遷の必然性がはじめて整合的に説明できるといふ點からも、その有効性と必要性が客觀的に證明されよう。中國語詩歌のリズム論としては恐らく不可缺の觀點であることを、ここではっきりと確認しておきたい。

これと同様な意味で、日本語詩歌のリズム論においても、「音節リズム」と「拍節リズム」の關係は、立論の前提とし

て、正確に把握される必要があるであろう。

結論から言えば、日本の詩歌のリズム構造にあつては、「かな一字」<sup>(5)</sup>「音節」の「音節リズム」の基盤のうえに、原則として、「かな四字分」<sup>(6)</sup>四音節（四モーラ）<sup>(6)</sup>「一、拍」（「句」としては「一句」二拍）、「聯」としては、「二、聯」四拍の「拍節リズム」が律動している、と考えられる。

この關係を、日本語定型詩の主要句型（五音句・七音句）に即して言えば、

五音句<sup>||</sup>二拍（句末に「三音分<sup>3/4</sup>拍」の休拍を含む）

七音句<sup>||</sup>二拍（句末に「一音分<sup>1/4</sup>拍」の休拍を含む）

という關係が、相互の基調となつていてと考えられる。

一 拍  
 (○)(○)(○)(○)(○) × × ×  
 — 五音二拍（拍節リズム）  
 (○)(○)(○)(○)(○) × × ×  
 — 五音五音（音節リズム）

(○)(○)(○)(○)(○)(○)(○) ×  
 — 七音二拍（拍節リズム）  
 (○)(○)(○)(○)(○)(○)(○)(○)(○)  
 — 七音七音（音節リズム）

(し)らとりは × × ×  
 (く)くくくく × × ×

(か)なし × (か)らずや  
 (か)なし × (か)らずや

\* 以下の實例は、「意味のリズム」を優先させたリズムの構圖である。第四章参照。

リズム論から見た「中國古典詩」と「和歌・俳句」（松浦）

そらの × あを × ×  
 うみの × あをにも  
 そまず × ただよふ

（若山牧水）

あまの × はら × ×  
 ふりさけみれば ×  
 かすが × なる × ×  
 みかさのやまに ×  
 いでし × つきかも

（阿部仲麿）

ふるいけや × × ×  
 かはづ × とびこむ  
 みづの × おと × ×

（松尾芭蕉）

#### （四）兩國詩歌における「韻律のリズム」と「意味のリズム」

味のリズム

リズム論としてもう一つ確認しておく必要があるのは、「韻律のリズム」（「音節リズム」と「拍節リズム」の兩者を含む）と「意味のリズム」との關係である。

中國語詩歌においてそうであるごとく、日本語詩歌においても、詩歌における「韻律のリズム」、特にその「拍節リズ

ム」は、原則として「意味のリズム」と合致している。

しかし、詩歌作品の享受は、——その作品を歌唱、するような場合はもちろん——それを詩歌自體のリズムによつて朗讀・默讀する場合にも、その場所や氣分によつてさまざまな變相を示すことが少なくない。上記の作品についても、例えば、

「しらとりは×××」

「ふりさけみれば×」

などの句は、兩リズムが合致した最も安定のよいケースであるが、

「あまの×はら××」

「かすが×なる××」

「みづの×おと××」

などの句は、本來、

「あまのはら×××」

「かすがなる×××」

「みづのおと×××」

という「韻律のリズム」をもつものが、「意味のリズム」の優先によつて讀みかえられたケースであると考えてよい。

これはつまり、それぞれの句の「意味のリズム」自體の自

立性・結合度の強弱による差異であつて、リズム論的に見て納得しやすい現象と言えよう。が、この場合でも、あえて「韻律のリズム」を優先させて讀むことによつて、「意味のリズム」の側に生ずる一種の「切分音」<sup>シニシニ</sup>的表現効果を味わうことも、併せて可能なわけである。

さらに、リズムの變相という點では、次のような現象も注目ししよう。すなわち、

「かなし×からずや」

「そらの×あをにも」

「かはづ×とびこむ」

などのような「三・四」の「意味のリズム」をもつ七音句を讀む場合、あえて、

「×かなしからずや」

「×そらのあをにも」

「×かはづとびこむ」

などのように「一音(1/4拍)分」の休拍を句頭に移行して讀んだ場合には、同じく「七音二拍」のリズムながら、俗謡・俚謡ふうなリズム感が生まれ、詩句の雅俗感覺としては著しい差異が認められる、という事實である。従つて、假りに「しらとりは」の一首に含まれる七音句すべてを、

しらとりは×××  
 ×かなしからずや  
 そらのあを×××  
 ×うみのあをにも  
 ×そまずただよふ

と讀んだとすれば、短歌作品としての品格は、ほとんど別個の様相を示すことにならざるをえない。<sup>\*</sup>

<sup>\*</sup> 興味深いことに、「五音句」については句頭への休拍の移行が認めにくい。これは恐らく、句頭休拍というものが、「句頭以外に休拍がない場合」にのみ可能な特殊な變相だからだと考えてよいであろう。従って、「五七調」の「五音句」の冒頭に休拍を認める解釋(×××やくも×たつ／いづも×やへがき××つまごめに×／やへがきつくる×／そのやへがきを×、別宮貞徳『日本語のリズム』五〇ページ、講談社、一九七七年等)は、論理的にも實態的にも成り立ちがたいと考えられる。

かりに「五音句」の句頭に休拍を置くとすれば、「×××やくもたつ／いづも×やへがき××つまごめに／やへがきつくる×／そのやへがきを×」というように、句頭に「三音」(三モーラ)の休拍(3/4休拍)を集めて、句中・句末の休拍を消すほうが(上記の理由から見て)妥當であろうが、その場合は、

リズム論から見た「中國古典詩」と「和歌・俳句」(松浦)

句頭の休拍数が多くなりすぎて、句としての安定を缺くことになる。従って、「五音句」の句頭には休拍は移行しない、と見るのが結論として妥當であろう。

要するに、日本詩歌における主要定型詩句としての「五音句」と「七音句」は、

○○○○××× (三音分 $\parallel$ 3/4休拍)  
 ○○○○× (一音分 $\parallel$ 1/4休拍)

という「韻律のリズム」の構造を基調としてゐるわけであるが、そこに「意味のリズム」の要素が作用することによって、さまざまな形で「休拍の移行」が生まれ得るのであり、そのことが、さらに多様なリズムの變相を可能にしているわけである。<sup>\*</sup>——詩歌におけるリズムの重要性、とりわけ、生きたリズムとしての「拍節リズム」における「休拍の位置や多寡」の重要性は、どれほど強調されてもされ過ぎということはないであろう。

<sup>\*</sup> この點から、関連の先行發言について考えた場合、短歌の最終句におけるいわゆる「四・三」調と「三・四」調の對比の問題なども、「○○○○○○×」型を基本とする「短歌の韻律リズム」の句末休拍(1/4音)が、「○○○×○○○○」<sup>(9)</sup>という

## 中國詩文論叢 第四集

形で句中に移行することによって生まれるリズムの變相・表現効果、として把握するのが妥當だということにならう。そして、それが、最終句の句末に關するリズムの變相であるために、冒頭句や中間句におけるそれよりも遙かに顯著な表現効果を示すのだと考えられるわけである。

\* 「韻律のリズムと意味のリズムのズレ」や「句中の休拍の位置や多寡」等に因って生まれる「リズムの變相」の現象については、日中兩國の主要定型詩句の間に、或程度の差異が認められる。

すなわち、中國の五言詩・七言詩にあっては、

① 「兩リズムのズレ」や「休拍の移行」の生じうる位置が、原則として、各句の「下三字」下二拍」の部分（五言「○○○○○」<sup>(1)</sup>、七言「○○○○○○○」<sup>(2)</sup>）だけに限られていること、

② 休拍の數量が、「 $\frac{1}{2}$ 拍」一字分」だけに限られていること、

③ 中國古典語（文言文）の節奏性が著しく強い<sup>(12)</sup>ため、「兩リズムの衝突」があった場合には、「韻律のリズム」が優先されやすいこと（「意味のリズム」のズレが生まれやすいこと）、によって、聽覺的なリズムの變相の程度は、（日本詩歌の主要定型にくらべて）より小さいと言つてよい。

一方、日本詩歌の五音句・七音句にあっては、

① 「兩リズムのズレ」や「休拍の移行」の生じうる位置が、原

則として、各句のあらゆる部分（末尾・中間・冒頭）にわたっていること、

② 休拍の數量が、「五音句」三音分 $\frac{3}{4}$ 拍」および「七音句」一音分 $\frac{1}{4}$ 拍」の兩種にわたっていること、

③ 日本古典語（文言文）の節奏性が、中國古典語ほどには強くないため、「兩リズムの衝突」のあった場合には「意味のリズム」のほうが優先されやすいこと（「韻律のリズム」のズレが生まれやすいこと）、

によって、聽覺的なリズムの變相の程度は、より大きいと言つてよい。

日本詩歌の韻律は、周知のごとく「音數律」のみに立脚している。それにも関わらず、「押韻律」や「音調律」を併せもつ中國詩歌の韻律にくらべて、必ずしも單純素朴とのみは言い切れない奥行きを深さを感じさせる。その要因は、恐らくこの點、すなわち、「音數律」内部における「リズムの變相」の程度が、より大きく、より複雑である、という事實にあるであらう。

しかし、こうした多様な變相を示しながらも、日本語詩歌における主要句型としての「五音句」と「七音句」は、ともに、必ず、「四音節」一拍」の「二拍子」を基調としている。この點は、日本語詩歌における「韻律のリズム」の基調とし

て、十分に確認されることが必要であろう。それはちょうど、中國語詩歌における主要詩型としての「五言句」や「七言句」が、「韻律のリズム」と「意味のリズム」の間にさまざまな變相を示しながらも、一句そのものとしては、必ず「五言句」六音節分「三拍」「七言句」八音節分「四拍」を基調としているという事實と、本質的に合致しているであろう。

韻律の諸要素のなかで、音數律リズムは、それだけの根源性・深層性をもっているわけである。

## (五) 原詩・譯詩間における「拍節リズム」の對應

このように見てくると、日中兩語の主要な定型詩句のリズムは、次のように整理されることになる。

日本語詩歌（短歌・俳句など）

五言句 二拍  
七言句 二拍

中國語詩歌（律詩・絕句など）

五言句 三拍  
七言句 四拍

従つて、兩者は、詩歌の生きたリズムとしての拍節リズムが全く異なっており、そのままではリズム論的に對應しえないことが、はっきりする。

換言すれば、兩者の整合的なリズム對應には、次のような詩句の對應が必要になってくるわけである。

(I) 日本語詩歌から中國語詩歌への翻譯——「一句二拍」の「五言句・七言句」（和歌・俳句・新體詩など）を譯すには、「一句二拍」の中國語詩句が望ましいこと。

(II) 中國語詩歌から日本語詩歌への翻譯——①「一句三拍」の「五言句」（五絶・五律など）を譯すには「一句三拍」の日本語詩句が、②「一句四拍」の「七言句」（七絶・七律など）を譯すには、「一句四拍」の日本語詩句が、望ましいこと、

以下、(I)(II)に即して、それぞれ具體的に考えてゆきたい。

## (六) かな「五言句」「七言句」の中國語譯

ここではまず、その前提として、日本語の詩句自體をより詳しく考察しておくことが必要であろう。

同じく「一句二拍」とは言うものの、「七言句」の二拍と



「五音句」の二拍とでは、「休拍音節の多寡」（逆に言えば「實際に響く音節の多寡」が要因として作用するために、リズム的な實感としては大きな差異が認められる。

つまり、「五字句」（しらとりは×××）では、休拍が「三音節 $\frac{3}{4}$ 拍」であるのに對して、「七字句」（みかさのやまに×）では、休拍が「一音節 $\frac{1}{4}$ 拍」であるために、——前者では「休拍の存在感」がきわめて明確であるのに對して、後者ではそれが前者ほどには明確に感じられない、という異同があるわけである。

こうした前提を踏まえつつ、「五字句 $\parallel$ 二拍」と「七字句 $\parallel$ 二拍」に相當するリズムを中國語詩歌の句型のなかに求めてみると、リズムとしての構造と實感がともに最も近似しているのは、恐らく確實に、「三言句 $\parallel$ 二拍」と「四言句 $\parallel$ 二拍」であると言つてよい。

一拍  
君不見× 青海頭× （杜甫「兵車行」）

一拍  
桃之夭夭 灼灼其華 （『詩經』「桃夭」）

もっともこの場合、漢字の「三言句」には「一言 $\parallel$  $\frac{1}{2}$ 拍」

分の休拍が有るのに、「四言句」には休拍がまったく無い。このため、かなの「五音句 $\parallel$  $\frac{3}{4}$ 休拍」對「七音句 $\parallel$  $\frac{1}{4}$ 休拍」の關係とくらべた場合、相互の組合せにおけるリズム感の對應は、完全に同一というわけではない。

しかし、總體的に言えば、①「漢字三言句・四言句」と「かな五音句・七音句」が、いずれも明確に「一句二拍」であること、②「漢字三言句」と「かな五音句」では休拍の存在がリズム感の中心となっているのに對して、「漢字四言句」と「かな七音句」では休拍の不在もしくは微弱がリズム感の中心となっていること——の二つの共通點によつて、「かな五音句・七音句」のリズムに相當するものが「漢字三言句・四言句」のそれであることには、ほとんど斷言してよいものと考えられる。

従つて、このリズム對應を踏まえつつ、日本語詩歌の主要定型を中國語譯するとすれば、「かな五七七七七」を基本とする短歌は「漢字三四三四四」の基本定型に、「かな五七五」を基本とする俳句は「漢字三四三」の基本定型に譯すことが、リズム的には最も妥當だと判斷されるわけである。

ところで短歌・俳句の中國語譯(漢譯)については、すでに『日語學習與研究』(北京對外貿易學院)を中心に、多くの先行諸論が發表されている。ここでは、資料的に最も言及例の多い李芒論文「日本古典詩歌漢譯問題」(同誌、一九八二年第六期)を中心に、先行諸譯の適否を考えつつ、上記の基本定型の妥當性を立證してゆきたい。

## (七) 短歌の中國語譯

李芒論文では、多くの先行諸譯の長短が、實例を引きつつ系統的に検討されている。同一論旨の再論を避けるため、ここではまずその要點を、そのままの順序で紹介してゆきたい。

李芒論文で最初に検討されるのは、錢稻村『漢譯萬葉集選』(日本學術振興會、一九五九年)における、四言句を中心とした『詩經』的な長短句形式である。

△長短句形式▽

籠もよ み籠持ち 掘串もよ み掘串持ち この丘に  
菜摘ます子 ……

(雄略天皇、『萬葉集』一)

笠兮明笠 携在旁 圭兮利圭 執在掌 之妹者子 采菜

リズム論から見た「中國古典詩」と「和歌・俳句」(松浦)

在岡 ……

ここでは、原歌への忠實さやリズム感などが評價されながらも、その格調が、措辭の難解さを含みつつ、あまりに「古典」に過ぎることが指摘されている。

次に検討されるのは、定型譯の試みにおける第一グループの譯例、すなわち、「五言四句」「七言四句」の絶句形式への翻譯である。

△五絶形式——五言四句▽

春の野に霞たなびき うら悲し この夕かげに鶯鳴くも

(大伴家持、『萬葉集』四二九〇、新四三二四)

春野烟霞裊，無由愁思縈；餘暉清影淡，鶯鳥尙嚶鳴。◎<sub>韻字</sub>

の記號は松浦。以下同じ

△七絶形式——七言四句▽

天の原振りさけ見れば 春日なる三笠の山に出し月かも

(阿部仲麿、『古今集』四〇六)

回首舉目望蒼窮，明月皎潔挂中空。遙望故國春日野，三笠山頭亦相同。◎

續いて、定型譯の試みにおける第二グループの譯例、すなわち、短歌の「五七五七七」を漢詩の「五七五七七」、もしくは、二字ずつ減じた「三三三三五」(減字定型化\*)に譯す方式が論じられ、それらのうち、特に白話による「五七五七七」型式の諸譯例は、「彷彿是一首古詩的白話今譯」であつて、「詩味不濃」であると批判されている。

\* 減字定型化の譯例は擧げられていないので、注(1)所掲、丘仕俊論文の譯例を引用する。

### 〈五七五七七〉

渡津海の豊旗雲に入日さし今夜の月夜明けくこそ

(天智天皇、『萬葉集』一五)

汪洋大海上，旗幟般的雲彩中，透射着夕陽，看來今天的月夜，一定份外的清涼。

### 〈三三三三五〉

淡海の海夕波千鳥汝が鳴けば心もしぬに古思ほゆ

(柿本人麿、『萬葉集』二六六、新二六八)

淡海渺，夕浪映千鳥。聞鳥啼，吾心無限愁。懷古思悠悠。

こうした、從來の定型譯への批判、もしくは部分的批判の立場から、李芒論文では、短歌の「五七調」と「七五調」の差異をも反映させうる形式として、次の三つの詩型が主張される。

### 〈五五七七〉

天の原振りさけ見れば春日なる三笠の山に出し月かも

(前出)

仰首望長天，疑是昔時月，昇自奈良三笠山

### 〈三七七七〉

いのちありて 三たび北京の大地を踏む 春きさらぎの

風も寒からず

(土岐善麿)

有餘年，北京大地三番踏，三月春風不覺寒。

### 〈四七六〉

いづくにか 船泊てすらむ 安禮の崎こぎたみゆきし

棚なし小舟

(高市黒人、『萬葉集』五八)

泊船何處？ 无蓬舢板櫓頻搖，安禮崎邊曾渡。

これら一連の批判や主張は、總體として明快な説得力をもつており、特に、短歌における「五七調」「七五調」等の差

異を漢譯のリズムに反映しようとする試みは、詩歌の翻譯論として、きわめて注目に値すると言えるであらう。

しかし、本稿の(三)～(六)章で詳論してきたように——①詩歌の生きたリズムとしての「拍節リズム」の對應と、②それを個別的に性格づける「休拍の有無・強弱」の對應とを基準として判斷すれば——「かな五七五七七」の短歌形式に最も近い中國語譯形式は、明らかに「漢字三四三四四」の詩型であると言わねばならない。少なくとも、この詩型は、①②を踏まえた「リズムの構造」という點では、先行諸譯の諸形式(李芒論文で新たに提示された意欲的な三形式を含む)にくらべて、より多くの適切さを具えていることが豫想される。

この點の適否を具體的に比較するためには、先行の諸譯例に見える詩語や發想を生かしつつ、それを「三四三四四」の詩型に改めたものを對比的に示すことによって、この詩型の特色を客觀的に明らかにする——という方法が有効であらう。

### へ三四三四四

天の原 ふりさけ見れば 春日なる 三笠の山に 出し  
月かも

リズム論から見た「中國古典詩」と「和歌・俳句」(松浦)

天蒼茫 回首遙望 奈良邊 三笠山頭 舊時明月

(非押韻形式)

春の野に 霞たなびき うら悲し この夕かげに 鶯鳴  
くも

春將暮 野烟裊裊 愁思縈<sup>◎</sup> 斜暉影淡 流鶯尙鳴<sup>◎</sup>

(押韻形式)

淡海の海 夕浪千鳥 汝が鳴けば 心もしぬに 古思は  
ゆ

淡海兮 夕波千鳥 聞鳥啼 極目愁思 傷懷往昔

(非押韻形式)

譯詩のもつリズムが原歌のそれと酷似していることは、中國語音(もしくは、それに準ずる「日本漢字音」\*)で音讀される限り、直觀的に明らかであって疑問の餘地がない。

\* リズム効果だけに限って言えば、日本漢字音による音讀も、中國語音に準ずる一定の効果を生む。その場合、「吳音↓漢音」「舊かな↓新かな」については、どちらに依ってもリズム効果に變りはないが、「かな一音節」の字音については、必ず「<sup>ジ</sup>ッ」「<sup>シ</sup>ッ」もしくは「<sup>リ</sup>」「<sup>ジ</sup>」のように、「二音節(二モーラ)」

として發音されることが必要である。

$\begin{pmatrix} \text{サンリフサントウ} \\ \text{三笠山頭} \\ \text{みかさのやまに} \times \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} \text{クインシュエウ} \\ \text{回首遙望} \\ \text{ふるさけみれば} \times \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} \text{ナイリヤウヘン} \times \times \\ \text{奈良邊} \times \times \end{pmatrix}$
$\begin{pmatrix} \text{キウジメイグエツ} \\ \text{舊時明月} \\ \text{いでし} \times \text{つきかも} \end{pmatrix}$		
$\begin{pmatrix} \text{デンサウバウ} \times \times \\ \text{天蒼茫} \times \times \\ \text{あまのぼら} \times \times \end{pmatrix}$		

ところで、この「三四三四」形式については、短歌の中國語譯として、客觀的に三つの妥當性が認められよう。

第一は、原歌の拍節リズムと譯詩のそれとが、一句だけでなく、一首五句全體にわたって對應しているために、譯詩をつうじて原歌の詩型とリズムが感知されやすいことである。ソネットの中譯や日譯が原則として十四行形式を採り、絶句や律詩の日譯がおおむね四句・八句形式を採っていることを思えば、「五七五七七」の五句を基礎單位とする短歌の中譯は、やはり五句形式を基本とすることが望ましいであらう。

第二は、短歌の「かな五七五七七」計三十一字が、漢詩の「三四三四」計十八字に譯されるため、原歌の意味内容と

譯詩の意味内容が、量的に均衡を得やすいことである。

この點を、從來の先行譯例について考えた場合——七絶形式「漢字七七七七」計二十八字の中譯については言うまでもないが——五絶形式「五五五五」計二十字の中譯についても、原歌にない内容やイメージを、字數を揃えるために付け加えざるをえないことが多い。

この點をより正確に言えば、「漢字一字＝一音節＝一概念」の關係が原則として成り立つ、中國語詩歌と、「かな一字＝一音節＝一概念」の關係が例外的にしか成り立たない、日本語詩歌とを比べた場合、「中國語一音節」(漢字一字)は、およそ「日本語二音節」(かな二字)に相當する。<sup>(13)</sup> そのことは、詩歌の拍節リズムとして、中國語のそれが「漢字二字＝二音節＝一拍」を基調とするのに對して、日本語のそれが「かな四字＝四音節＝一拍」を基調とすることによつても、積極的に裏づけられよう(第三章參照)。

とすれば、「日本語三十一音節」(かな三十一字)の短歌の内容は、機械的に言えば、およそ「中國語十五・六音節」(漢字十五・六字)に相當すると考えてよいであらう。ただし、日本語には、「一音節＝一概念」の語も、低い比率ながら存在する。この點を考慮に入れば、「中國語一音節」に對する「日

本語「音節」の内容的比重はもう少し高まるわけであるから、「かな三十一字」の短歌の内容は、まさしく「漢字十七〇八字」が適當ということになるであろう。「漢字三四三四四」（十八字）の中譯形式は、この點でも妥當性をもっているわけである。

第三は、この中譯形式は、句末の句讀點や、行換えの手法の使いわけによつて、短歌の「五七調」「七五調」「句割れ」「句跨り」等をも、より正確に反映しやすいということである。

一首ごとの作品については多少の異同がありうるにせよ、短歌のリズムの大勢において、『萬葉集』が「五七調」を主流とし、『古今集』以下が「七五調」を主流とするということとは、廣く公認された事實である。短歌に限らず、およそ「五七調」と「七五調」とは——中國詩歌史における「五言詩」と「七言詩」と同様に——日本詩歌史における最も基本的な定型リズムであると言つてよい。

それだけに、「五七調」の重厚典雅な基本感覺と、「七五調」の輕快流麗な基本感覺との差異は、日本語定型リズムの基本的な差異として、中國語譯にもなるべく反映させることが望ましい。李芒論文が、「五言四句」（五絶形式）の均等的

リズム論から見た「中國古典詩」と「和歌・俳句」（松浦）

な定型化に批判的であるのも、まさにこの點に因つてゐる。

こうした意味から考えてみると、この形式においては——①内容的にも、②拍節リズム的にも、原歌の一句が中譯の一句に相當しやすいために——原歌が「五七調」ならば中譯は「三四、三四、四」に、原歌が「七五調」ならば中譯は「四三、四四」に句讀を入れることによって、原歌のリズムはほぼ正確に反映されることになる。少なくとも、他の中譯詩型に比べれば遙かに正確に反映されるということができよう。

例えば、上記の「天の原……」の歌は、一般に「天の原振りさけ見れば、春日なる三笠の山に、出し月かも」と、「五七調」を基調として讀まれるのが普通である。その場合の中譯としては、

天蒼茫回首遙望、奈良邊三笠山頭、舊時明月。

と句讀が入れられるであろう。逆にこれを「天の原、振りさけ見れば春日なる、三笠の山に出し月かも」という「七五調」として解釋するとすれば、

天蒼茫、回首遙望奈良邊、三笠山頭舊時明月。

と句讀を入れることができる。いずれにおいても、原歌のリズムは、きわめて近似した感覚で譯詩に移行していると言ってよいであろう。

この場合、①「天の原振りさけ見れば」(五七調)の中譯としての「天蒼芒回首遙望」(三四調)と、②「振りさけ見れば春日なる」(七五調)の中譯としての「回首遙望奈良邊」(四三調)とは、同じく「漢字七言句」の形ながら、肝腎な「休拍の位置」の差——「天蒼芒×回首遙望」か「回首遙望奈良邊×」か——によって、中國語詩歌の拍節リズムとしては、大きな表現感覺の差を内包している。

周知のごとく、狹義の中國古典詩の七言句は、一般に「四三調」の構造を基本としているが、廣義の古典詩に含まれる詞(詩餘・填詞)の「慢詞」や、曲(詞餘)の兩分野(「小令」「套數」)などには、「三四調」の構造をもつ七言句も稀れではない。<sup>(14)</sup>この點で、五七調短歌の中譯定型としての「三四調」についても、それを受け入れる基盤は、中國詩歌史のなかにすでに存在していると言えるであろう。

## (八) 俳句の中國語訳

短歌中譯の基本定型が上述のように考えられるとすれば、

俳句の場合についても、結論は得やすいことになる。

すなわち、「かな五七五」を基本とする定型俳句は、「漢字三四三」の定型に譯されるのが、①内容の對應、②拍節リズムの對應、の兩方から見て、最も妥當と言ってよい。

この點から見れば、例えば「古池や蛙とびこむ水の音」の中譯としては、李芒論文所引(一九ページ)の九例のうち、

(7) 古池塘、青蛙入水、水聲響。

(8) 古池塘、青蛙入水發清響。

(9) 古池塘、青蛙跳入、水聲響。

の三例が、韻律的・發想的に妥當なものと言うことができる。

ところで、この「三四三」の中譯形式は、短歌の場合と同じく、句讀點や行換えの手法の併用によって、原句に含まれる特殊構造をも、譯詩に正確に反映させることができる。

例えば、李芒論文(二〇ページ)に挙げる「瘦かへる負ける 一茶是にあり」(一茶)は、「意味のリズム」としては「かな五四八」(もしくは「五／四／八」)に切れるわけであるが、その基盤には、「かな五七五」(拍節リズムとしては「二二三拍」)

の「韻律のリズム」が、やはり嚴然と（もしくは、隱然と）存在している。そして、そうした兩種のリズムのズレが、この一首のなかで特殊な表現効果を生んでいるという事實は、この場合、特に重要である。

まず李芒論文では、この作品が、

瘦蛙，莫敗退，這裏有一茶。

と譯されている。しかしこの場合も、これを、

莫敗退、瘦蛙、這裏有一茶（莫敗退瘦蛙這裏有一茶）

あるいは、

瘦青蛙、莫退、這裏有一茶（瘦青蛙莫退這裏有一茶）

という「三四三」形式（もしくは、句讀點によるその變型）を採ることによって、①原句における拍節リズムも、②意味内容も、③「意味のリズム」と「韻律のリズム」のズレによる表現効果も——それぞれ、より正確に反映できるのであろう。

リズム論から見た「中國古典詩」と「和歌・俳句」（松浦）

ただし、俳句中譯（「漢俳」）における「三四三」形式は、いわゆる「減字定型化」の一種として、すでに試みられているようである。（李芒論文、二〇ページ参照）。しかし、この場合にも、そうした「減字定型化」を行なう理論的ポイントとして、

①俳句が、音節リズムとしては「五七五音」でありながら、「拍節リズム」としては「二二二拍」（×印＝休拍効果の強い句、○印＝休拍効果の弱い句）であること。

②そしてそれゆえに、それに最も近似した拍節リズムをもつものとして、「三四三言」（拍節リズムとしては「二二二拍」の漢譯形式が最も妥當なこと。

の二點が、リズム論的な因果關係として、正確に把握されていなければならないであろう。

以上、第(五)章の小結論(I)を踏まえつつ、「日本語詩歌の中國語譯」におけるリズム對應の實態を、「短歌」と「俳句」を例として具體的に考えてきた。<sup>(15)</sup>

以下には、小結論(II)を踏まえつつ、「中國語詩歌の日本語譯」におけるリズム對應の實態を、「五言詩」と「七言詩」を例として、具體的に考えてゆきたい。ただし、立論の明確さを期すために、實態把握の比較的容易な「七言詩日譯」の



ケースを先にし、その事實關係を踏まえつつ、「五言詩日譯」のケースを考えることにしたい。

### (九) 七言詩の日本語譯

第(四)章小結論の(Ⅱ)の②に明らかなごとく、「一句四拍」の「七言詩」(七絶・七律など)の日譯には、「一句四拍」の日本語詩型が望ましいことは疑いない。

一方、日本語詩句の主要定型は、——すでに(四)(六)(八)の各章での各論から統一的に明らかなように——「かな五字句」も、「かな七字句」も、ともに「二拍」を基調としていると考えてよい。

従つて、「一句四拍」の七言詩とリズム的に對應するためには、「かな五字句」(二拍)であれ「かな七字句」(二拍)であれ、日本語詩句としては、「二句〓一聯〓四拍」の形を探ることが必要になる。

ただし、

五字句

しらとりは×××  
かすが×なる××

等

と、

七字句

みかさのやまに×

やなぎ×あをめる 等

とでは、「句末休拍」の存在感が著しく異なっている。従つて、「句末休拍」の明白な「七言詩」一句の日譯一聯においては、休拍効果の弱い、「かな七字句」を前半に、休拍効果の強い、「かな五字句」を後半に置くという、いわゆる「七五調」の定型が最も望ましいことにならう。

揚子江頭楊柳春×

Yángzǐ jiāngtóu yángliǔ chūn×

楊花愁殺渡江人×

Yánghuā chóushā dùjiāng rén×

數聲風笛離亭晚×

Shùshēng fēngdì líng wǎn×

君向瀟湘我向秦×

Jūnxiàng xiāoxiāng wǒxiàng qín×

やうしのかはべ×はるたけて×××

やなぎにふかし×わがうれひ×××

こよひ×わかれのふゑのねに×××

たびちはとほし×きたみなみ×××

(鄭谷「淮上、別友人」試譯)

このように、「七言詩」の拍節リズムが「七五調」の拍節リズムに酷似することは、①「休拍の強弱」と「休拍の位置」を骨子とする「リズムの構造」の理論から見ても、また②上述の譯例における具體的な「リズム効果」に對する實感から見ても、ほとんど全く疑いないところと言つてよい。そして、「七言詩」の日譯に「七五調」が妥當だということは、換言すれば、「七五調」の長歌や新體詩の中譯には、「七言詩」の形式によるのが妥當だということになるわけである。

(十) 五言詩の日本語譯

「七言詩」のリズムが「七五調」のリズムと對應關係にあることは、上記のごとくすでに明らかであるが、もう一つの主要定型である「五言詩」のリズムが日本詩歌の何調のリズムと對應するかについては、より詳細な考證が必要になる。第(五)章の小結論の(Ⅱ)の①に明らかなごとく、「一句三拍」の五言詩の日譯には、「一句三拍」の日本詩句が望ましいことは言うまでもない。しかし、日本語詩歌の主要定型は、「五字句・七字句」とも「一句二拍」を基調としており、「一句三拍」を基調とする詩句は、歴史的に存在しない。從

つてこの場合も、「七言詩」日譯の場合と同様、まず「一聯」を單位としたうえで、「一聯三拍」の定型リズムを求めるのが妥當になるであろう。

すでに明らかなごとく、日本語詩歌では、(休拍を含めて)「四音節(かな四字分)＝一拍」を原則としているわけであるから、「一聯＝三拍」のリズムを得るためには、「かな四・四・四字分＝四・四・四モーラ分」(休拍を含む)の諸形式、つまり、

- (A) (○○○)(○○○)(○○○) 四四四＝四八調  
 (B) (○○○)(○○○)(○○○)× 四四三＝四七調  
 (C) (○○○)(○○○)(○○○)×× 四四二＝四六調  
 (D) (○○○)(○○○)(○○○)××× 四四一＝四五調

の諸形式、またはその變形、が望ましいことになる。ただし、休拍の有無・位置・強弱という條件を考慮に入れば、「江碧鳥逾白×」の構造に近い形、(C)または(D)が、より望ましいことになるわけである。

- 江碧鳥逾白× jiāngbì niǎoyú bó×  
 山青花欲燃× shānqīng huāyù rán×  
 今春看又過× jīnchūn kānyòu guò×  
 何日是歸年× hérisì shìguī nián×

(B) かはもにしらとりはえ×××  
 やまべにくれなゐもゆ××  
 はるまたかくすぎゆく××  
 かへるははたいつのひ××

(D) かはもとりはえて×××  
 やまべにはなもゆる×××  
 はるまたかくすぎん×××  
 かへるはいつのひぞ×××

## (杜甫「絶句」試譯)

ただし、「五言詩」の句末休拍は $\frac{1}{2}$ 拍であるのに、(D)「四四一」四五調」の句末休拍は $\frac{3}{4}$ 拍であるため、その休拍の強弱は五言詩のそれと完全に同じであるわけではない。(C)は「四四二」四六調」 $\frac{1}{4}$ 休拍で、全く同じ。しかし、①句末に、②休拍のある、③三拍子——という構造上の共通性によって、この兩者の拍節リズムが五言詩のそれときわめて近似しているという事實は、——とりわけ音讀した場合の實感として——ほとんど異論の餘地がないであろう。

以上のように、「四六調」と「四五調」が「五言詩」のり

ズムに近似することは事實であるが、日本語詩歌の定型リズムとして、この兩者はほとんど普遍性をもっていない。<sup>(16)</sup>その結果、主要定型の一つとしての「五言詩」に對應する翻譯形式としては、やや安定性に缺けるといふ問題點をもつてであらう。

ここで浮かび上ってくるのが、日本語詩歌の主要定型の一つとしての「五七調」の存在である。

すでに明らかなごとく、「五七調」の五・字句は、「五・音節」以上の日本語詩句は二拍で讀まれるのを基調とする」という原則によつて、

はるすぎて×××  
 なつきたる×らし  
 しろたへの×××  
 ころも×ほしたり  
 あめの×かぐやま

(持統天皇、『萬葉集』二八)

と、二拍で讀まれるのが普通である。しかしそこでは、「はるすぎて×××なつきたる×らし」という圖式に明らかなように「より、大きな休拍が一聯の中間に入り、より、小さな休拍が

一聯の後半に来る」という意味で、やや不安定なリズム構造をもっている。(つまり、小休拍を中間に持ち大休拍を末尾に持つ「七五調」とは、その安定度が全く異なるわけである)。一般に、日本語リズムの實感として、「五七調は無意識に讀んでいる」と七五調になってしまいやすい」ということがよく言われる(本店宣長『玉かつま』巻八)のは、まさにこのために他ならない。にも同趣の指摘がある

このため、「五七調」を五七調として安定させたい場合——短歌における五七調のように、わずかに二聯のみの五七の連続ではなく、長歌や新體詩におけるそのように數聯・十數聯・數十聯が五七調で連續している場合——には、「中間部の休拍を小さくし(或いは、ゼロにし)、末尾の休拍を大きくする」というリズムの讀みかえ(組みかえ)が、無意識的な——しかし實感的な——對應措置として生まれやすい。「五七調」が「七五調」に讀みかえられやすい、という上述の現象もすでにその一つに他ならないが、それでは、「意味のリズム」と「韻律のリズム」(ここでは「聯のリズム」との關係がズレたままになってしまい、心理的な抵抗が生まれやすい)。

このため、①「意味のリズム」と「韻律のリズム」のズレを生むことなく、なおかつ、②中間の休拍をゼロにし、末尾の休拍の比重を大きくするという讀みかえが、意識的・無意

リズム論から見た「中國古典詩」と「和歌・俳句」(松浦)

識的に生まれることになる。すなわち、第一句の五字を「○○○○○×××」という本來的な二拍に讀まず、「○○○○○」という「字餘り」(上句・中古和歌の「字餘り」・非音餘りではないもの)の一拍に讀むことによって、「五七」の全體を三拍に讀みかえる、という變化の發生である。

具體例に即して言えば、この讀みかえは、

はる すぎて ××× なつきたる ×らし (四拍)  
 しろたへの ××× ころも ×ほしたり (四拍)  
 あめの ×かぐやま (二拍)

という「五七」二聯のみの短歌形式では、必ずしも發生しない。つまり、これを

はる すぎて なつきたる ×らし (三拍)  
 しろたへの ころも ×ほしたり (三拍)  
 あめの ×かぐやま (二拍)

と讀みかえることは、「五七五七七」の最後の「七音句」(八音節分)が「二拍」であるため、「三・三・二拍」の構造とな

## 中國詩文論叢 第四集

つて、かえって不自然だからである。(むしろ「四・四・二拍」のままのほうが、偶数拍で統一されて安定がよい)。

これに對して、五七調が何聯も續く長歌や新體詩の場合には、「四拍」から「三拍」への読みかえが、ごく自然な形で生まれやすい。

ふゆごもり×××はるさりくれば× (四拍)  
 なかざりし×××とりも×きなきぬ (〃)  
 さかざりし×××はなも×さけれど (〃)  
 やまを×しげみ×いりてもとらず× (〃)  
 くさふかみ×××とりてもみず×× (〃)

……

(額田王、『萬葉集』一六)

←  
 ふゆごもりはるさりくれば× (三拍)  
 なかざりしとりも×きなきぬ (〃)  
 さかざりしはなも×さけれど (〃)  
 やまをしげみいりてもとらず×  
 くさふかみとりてもみず××

こもろ×なる××こじやうのほとり× (四拍)

くもしろく×××いうし×かなしむ (〃)  
 みどり×なす××はこべはもえず× (〃)  
 わかくさも×××しくに×よしなし (〃)

……

(島崎藤村「千曲川旅情の歌」)

←  
 こもろなるこじやうのほとり× (三拍)  
 くもしろくいうし×かなしむ (〃)  
 みどりなすはこべはもえず× (〃)  
 わかくさもしくに×よしなし (〃)

……

ここでこの點を、本章の主題である「五言詩の日本語譯」の問題にもどして言えは、「五七調」は、このように「一聯三拍」「三拍子」に読みかえられることによって、

① 實際に響く「音節」が「上五下七」の「上輕下重」の構造であるだけでなく、

② 生きたリズムとしての「拍節リズム」も「上一下二」の「上輕下重」の構造をとることになり、かつ、

③ 「中間部には休拍がなく、終結部には原則として $\frac{1}{4}$ 拍の休拍がある」という條件が加わることになり、

④その結果、原詩としての「五言詩」のリズム構造・リズム感覚と、かなり接近することになる。

「五七調」が日本詩歌における基本定型の一つだという點を考慮に入れば、上述の「四七調」「四五調」よりも、「五言詩」日譯の基本定型としてはむしろ普遍性をもちやすいとも言うことができよう。(ただし、「七言句」の日譯定型「七五調」と同じ十二音であるという點に、量的な問題はのこる。)

## (十二) 「五七調」から「七五調」への移行の要因

ところで、「五七調」に見られるリズムの読みかえという問題は、日本詩歌のリズム論自體としても、むしろ、正當に位置づけられねばならないであろう。

そこではまず、

①「音節リズム」と「拍節リズム」がともに、「上輕、下重」になることによって、「五七調」本来の莊重・典雅なリズム感がいつそう明確になる。

という點が確認される。また、

②第一句(第一拍)が、「一拍Ⅱ四音節」の原則から見れば「字餘り」の「一拍Ⅱ五音節」となることによって、日本詩歌における一般的な「字餘り効果」と言うべき素朴・古雅な氣分が付加されやすい。

リズム論から見た「中國古典詩」と「和歌・俳句」(松浦)

という事實も、あわせて注目されてよいであろう。①②ともに、「五七調」の「五七調」的性格を強める結果になっていることは、特に注目に値する。

さらに、より重要な論點としては、「五七調」に見られるリズムの読みかえが、日本詩歌のリズム論の懸案の一つと言うべき「五七調」から「七五調」への移行の要因についても、具體的・客観的な考察の手がかりを提供している、と考えられることである。以下、この點について、やや詳細に論じておきたい。

「五七調」に見られる三拍子への読みかえは、中間に大きな休拍をもつ四拍子の「五七調」にくらべて、たしかに、より安定した、より「五七調」的なリズムだと言うことができる。しかし、作品自體としての音節數は「五七」のままであるから、これを四拍子にもどして読むことも、むしろ可能である。とくに、「五七」の組合せが二聯しかない「短歌」形式においては、すでに前章でふれたごとく、三拍子への読みかえ自體がむしろ困難でさえある。

つまり「五七調」は、——詩歌自體の生きたリズムとしての「拍節リズム」によって読む場合——「四拍子」にも「三

拍子」にも讀まれるという不安定さを、リズム構造自體としてもっているわけである。

このため「五七調」は、つねに、より安定した拍節リズムを求めて試行するという内的欲求をもっている。

その場合、④五七調の「意味のリズム」のままで「七五調」の「韻律のリズム」に讀みかえる、というのが、すでにその最も單純な試行であつた。しかし、この讀みかえでは、前聯の下句が後聯の上句に轉移するという「意味のリズム」と「韻律のリズム」のズレが、一首全體にわたって續くことになるため、詩歌の表現としていかにも落着きが悪い。

また一方、⑤中間の休拍をとり除いて「三拍子」に讀みかえるというのは、たしかに、より安定した、より創造的な試行と言える。いわゆる「五七調」が近代まで主要定型の一つでありえたのは、まさにこの讀みかえの效果に負うところが大きいと言ってよい。しかし、これもまた、「五七」が二聯しかない「短歌」形式においては、その試行自體がかなり困難であつた。

とすれば、とりわけ⑥の試行が困難な「短歌」形式にあつては、「意味のリズム」そのものを「七五調」に改めることによって、「韻律のリズム」との合致を求め、短歌形式とし

てより、安定したリズム構造を形成することが必要になるわけである。「五七調」から「七五調」への移行が、「長歌」よりも「短歌」においてより、早かつたという文學史的事實は、まさにこの想定を傍證するものであらう。そして、ひとたび短歌において「七五調」の輕快・流麗が體驗されてみれば、それは日本語の本質に根ざしたリズム構造であるがゆえに、長歌や新體詩を含め、今日に到るまで、日本の定型詩歌の眞の主流となつてきたのだと考えられる。

まことに「七五調」こそは、①中間の休拍が小さく、②末尾の休拍が大きく、③最も整合的かつ立體的な「一聯四拍」<sup>(18)</sup>の形式であることによつて——有りうべき日本語の音數律構造のなかでは、最も有効かつ自然なリズムであると言ふことができる。それはあまりに日本語の本質に密着したアブリオリなリズム構造であつたがゆえに、一面では「通俗」「卑近」の感覺を免れず、時としては「奴隸の韻律」として近親憎惡的に忌避されることにもなつたわけであらう。それはちょうど、中國における「七言詩」のリズムが、あまりに中國語（漢語）の本質に密着したアブリオリなものだったために、同様に「通俗」「卑近」の感覺を免れず、韻文史の中心をしめるまでには一定の格律化の措置が必要だったのと、よく似た

關係にあると言ってよい。

一方「五七調」は、④四拍子のままで讀めば、中間に大きな休拍があるために「七五調」に變りやすく、③三拍子に讀みかえれば、第一拍が五音節になるため「字餘り」的な不自然さが付隨する。④の形であれ⑤の形であれ、「五七調」を「五七調」として讀み續けるためには、①七五調にくらべてより大きな意識の集中が必要なのは明らかである。それは、①上輕下重のリズム構造と相いまって、一面では「五七調」の格調や古典性を生むわけであるが、日本詩歌のリズム構造の本質から見る限り、より人爲的・意圖的な性格をもつことは疑いない。日常的な言語生活により、接近する諺・標語・識字教本（「いろはうた」など）・民謠などに「五七調」のものがほとんどないという事實は、まさにこれを傍證してしよう。

實はこの點もまた、中國における「五言詩」のリズムが、「七言詩」のそれにくらべてより人爲性・意圖性が強く、諺・標語・識字教本・自話系民歌などに「五言詩」形式のものがほとんど存在しないという事實と、ほぼ似た關係にあると言ふことができる。

ただし、「五言詩」の拍節リズムは、「三拍子」以外（例えば四拍子）に讀まれることは、原則としてない。この點、今日

リズム論から見た「中國古典詩」と「和歌・俳句」（松浦）

に到るまで「四拍子」と「三拍子」の兩リズムを原則として許容する「五七調」は、「五言詩」にくらべていっそう意識的集中を必要とする——換言すれば、より不安定で可變的な——リズムであると言ってよい、「五七調」から「七五調」への移行は、この點でも必然だったと言ふべきであらう。

\* 高橋龍雄『國語音調論』（中文館書店、一九三二年）では「五七調」における二音分の中間休拍の存在を、「七五調」への移行の原因としている。「二音一拍」「五音句休拍」「二音分」「七音句休拍」「ゼロ」といった詩拍解釋上の要點の相違はあるが、中間休拍に原因を求めた早期の立論として注目される。

### (三) 「五七調」先行の要因

「五七調」から「七五調」への移行の要因が、「五七調」自體のより不安定で可變的なリズム構造にあることは、以上の考察をつうじて十分確認されよう。第二の懸案は、そうしたより不安定で可變的な「五七調」が、なぜ、より早い時期の定型リズムとして出現・成立したのか、という點である。

この點は、①和歌史におけるより早い時期の問題であり、かつ、②關連資料の現存するものがより少ない——という二つの制約によって、「五七調」への移行の要因ほどには、明



確に想定しがたい情況にある。ただ、有りうべき要因想定のみなかで最も蓋然性が高いのは、「五七調」成立期の和歌が、恐らく實際に「うた」われていたということ、より正確に言えば、「歌唱・朗誦」されるのを享受の大勢としていた、ということであらう。――

上述のごとく、「五七調」はリズムの構造としてより、不安定であり、四拍子としてであれ三拍子としてであれ、「五七調」としてのリズムを連續するには、より多く人爲的・意圖的な「意識の集中」を必要とする。しかしそれは、詩歌自體の、生きたリズムとしての「拍節リズム」で讀んだ場合のことであり、これを「歌唱のリズム・樂曲のリズム」によって歌唱し朗誦した場合には、まったく情況が異なってくる。

古代和歌の享受における歌唱や朗誦の實態はむろん明確ではないが、①今日に傳承される各種の朗誦・朗詠から見ても、また、②各國における「歌辭・歌詞」としての詩歌の樂譜化される情況から見ても、それが、「詩歌自體のリズム」としての「讀書のリズム・朗讀のリズム」――換言すればその核心をなす「拍節のリズム」――と著しく異なるものであったことは、想像に難くない。つまりそこでは、「朗讀のリズム」拍節のリズムよりも、「歌唱のリズム」樂曲のリズ

(21) ム」が優先されることによって、「五七調」は、それ自體、何ら不安定・可變的な性格を示さないわけである。

換言すれば、「五七調」のリズム構造としての不安定さ・可變性は、「拍節リズムの構造」で讀まれる限りにおいての不安定さ・可變性に過ぎない。そして「拍節リズム」が不問に付される歌唱・朗誦に際しては、むしろ逆に、前半に「より少ない音節」より少ない音量より少ない概念」が置かれ、後半に「より多い音節」より多い音量より多い概念」が置かれるという點で、「七五調」以上に安定した表現構造でありえた、と考えられるのである。

では、古代の和歌は、本當に「うた」われることを享受の大勢としていたと言えるであらうか。むろん斷言は困難である。しかし、①いわゆる大和言葉による「詩歌」の總稱が、ほかならぬ「うた」であること、②各國の古代文學史における詩歌が、おおむね「樂歌」だったと考えられていること――の二點から見て、古代和歌の享受の實態も、その大勢においては、樂歌だったと見るほうが自然であらう。

そして、各國古代文學史における詩歌の趨勢と同様に、日本の古代詩歌「うた」も、詩歌自體の充實を重ねるに順い、

次第に楽曲から自立して徒詩化（讀書詩化・朗讀詩化）する。詩歌自體のリズムとしての「拍節リズム」が詩歌の享受において決定的な影響力をもつようになるのは、恐らくこの時期からに他ならない。わが國における「五七調」から「七五調」への移行の時期——奈良後期／平安前期——が、あたかも「うた」の徒詩化の時期と平行もしくは雁行している——つまり、何らかの形で對應している——と考えられるのは、この要因想定の蓋然性の高さを、傍證しているようである。

### (三) 「五音句」「七音句」盛行の要因

最後に、より基本的な懸案への考察として、なぜ「五音」「七音」が日本の詩歌史・韻文史の主流を占めてきたか、ということの要因について考えておきたい。

この點は恐らく、中國詩史における「五言詩」「七言詩」の場合と同じく、それがともに、①「句末休拍」をもつ、②對比的性格・相補的性格のリズム構造であることが、最大の要因だったと考えるべきであろう。むろん、この想定は、「七音句」が「七言詩」から、「五音句」が「五言詩」から影響を受けた、などと言うのではない。そうではなくて、日中の詩歌の韻律構造の根本要素（第一要素）が、ともに、明確

リズム論から見た「中國古典詩」と「和歌・俳句」（松浦）

な「音數律」であるという事實——つまり、日中詩歌はそうした基本的な韻律的共通性に立脚するがゆえに、中國における「五言詩・七言詩」盛行の要因たる「句末休拍」の問題が、日本詩歌の句型選擇においても同じく要因たりえていないか、と考えるからである。

關連の別稿で詳論したごとく中國における「五言詩」と「七言詩」は、それが、①ともに「句末休拍」をもち、かつ、②「五言」（三拍子）は奇數拍の、「七言」（四拍子）は偶數拍の、代表的な拍節リズムである——という要因によって、中國詩歌史の主流を占めることになった。

この點を参考として日本詩歌の句型を考えた場合、まず「四音一、拍」を基調とするという第一原則（注(7)參照）によつて、「四音」以下の句型は「一句一、拍」（休拍を含む）たゞざるをえないゆえに、自動的に主要句型としての候補から外れることになる。「一拍リズム」（例えば、讀經における木魚のリズム）は、詩歌のリズムとしては最も成り立ちにくいからである。

次に、候補たりうる「一句二拍」構造の「五・六・七・八音句」のうち、「八音句」は「句末休拍」を全く含まないから、やはり、自動的に除かれることになるう。



㊦ 中國詩歌の主要定型の拍節リズム

「五、音句 $\parallel$ 三拍」(「一、字分 $\parallel$ 1/2休拍」を含む)

「七、音句 $\parallel$ 四拍」(「 $\text{〃}$   $\text{〃}$   $\text{〃}$   $\text{〃}$ 」)

日本詩歌の主要定型の拍節リズム

「五、音句 $\parallel$ 二拍」(「三、音分 $\parallel$ 3/4休拍」を含む)

「七、音句 $\parallel$ 二拍」(「一、音分 $\parallel$ 1/4休拍」を含む)

㊧ 短歌(かな「五七五七七」)の中國語譯基本定型(漢字「三四三四四」)

俳句(かな「五七五」)の中國語譯基本定型(漢字「三四三」)

㊨ 七言詩の日本語譯基本定型(かな「七五調」)

五言詩の日本語譯基本定型(かな「四五調」「四六調」「五七調」)

㊩ 「七五調」：大休拍が一聯の末尾に來る安定した構造。

(「四拍子」以外には讀まれ得ない)。

「五七調」：大休拍が一聯の中間に來る不安定な構造。

(「四拍子」にも「三拍子」にも讀まれ得る)。

㊪ 從つて、「五七調」から「七五調」への移行は、「より安定した拍節リズム」への必然的な移行。

㊫ ただし、和歌が、「拍節リズム」(讀書のリズム)に依つ

リズム論から見た「中國古典詩」と「和歌・俳句」(松浦)

てではなく、「歌唱のリズム」に依つて享受されれば、

(①「一聯の中間の大休拍」は消失し、②「音節の數」と「概念(内容)の量」だけが表現基準となるため)、「上輕下重」の「五七調」は、「上重下輕」の「七五調」よりも、自然で安定した表現だと意識される。

從つて、古代和歌史において「五七調」が「七五調」より先行したのは、恐らく、當時の和歌が、大勢としては、「歌唱のリズム」に依つて享受されたからであろう。

㊬ 「五音句」(3/4休拍)と「七音句」(1/4休拍)とが、日本詩歌史の主要句型でありえたのは、それが、「最大休拍」と「最小休拍」とを含む對比的・相補的なリズム構造だからであろう。

このように見えてくると、日中兩國の詩的リズムを貫くものは、明らかに、その強力な「拍節リズム」であることが確認される。とりわけ、相互翻譯に見られる原詩・譯詩間のリズム對應の明確さは、こうした「拍節リズム構造」を軸とするリズム論が、中國詩歌にとつても日本詩歌にとつても有効かつ不可欠であるということを、事實に即して示すものであらう。

まさに、「拍節リズム」こそは、生きた詩的リズムの脈拍である。かつまた、それが、近現代の自由詩や散文詩にとっても不可欠の「内在律」となっていることは、リズムの根源性・必然性の見地から、おのずと明らかだと言うべきであろう。

## 〔注〕

(1) 参照：「結局、五音と七音というのは中國の漢詩なんかの音の形式を踏襲しているわけですから、ヨーロッパの詩型をわれわれが踏襲していることのもっと徹底した形です」(谷川俊太郎・外山滋比古「はたして七五調はリズムか——討議・日本語のリズムと言」(外山發言)『ユリイカ』一九七三年三月號)

「其中流傳最久、至今不衰的短歌、則採取五七七七的形式、共三十一個音。這種五七音交替的形式、就是吸取了唐詩五言和七言的形式、又結合日本民族語言的特點而發展起來的」(丘仕俊「和歌的格調與漢譯問題」『日語學習與研究』一九八二年三月號)

(2) 参照：『詩語の諸相——唐詩ノート』六〇七ページ(研文出版、一九八一年)

(3) 「中國古典詩のリズム——リズムの根源性と詩型の變遷」

『中國文學研究』第七期、一九八一年十二月)

(4) 注(3)論文の注(11)参照。

(5) 日本語の「音節」の定義には或程度の異同があるが、ここでは、撥音(ン)、促音(ッ)、長音(ー)も、各一音節とする。従ってまた、「モーラ mora」「音韻的音節」と言いかえてもよい。

(6) 「一音節」に相當する長さの單位。また注(5)参照。

(7) 日本詩歌のリズム論にも、「拍節リズム」(呼稱としては「詩脚」「音步」等と表現されるものも含む)の概念を導入する論考は、最近ではかなり増えてきているようである。しかしその場合も、「二音節(二モーラ)」「一拍(一單位)」とする見解が大部分であり、本稿のように「四音節(四モーラ)」「一拍(一單位)」とする見解は、きわめて乏しい。「二音一拍」説と「四音一拍」説とは、一見、實質的に同じことであるようにも思えるが、以下の論據から見て、「四音節(四モーラ)」「一拍(一單位)」のほうが、詩歌の統一的なリズム解釋としては、整合性をもつと判斷される。

「二音」「一拍」説だと、「五・六・七・八音句」はすべて「一句」「四拍」となる。「三・二・一・〇モーラ」の休拍を含む。しかし、この見かただと、例えば「うさぎおいし」

か<sup>4</sup>のやま××「(ふるさと、×印は休拍)」といった「六四

調」の六音句（うさぎおいし）が明白に「一句二拍」である事實と、矛盾することになる。なぜなら、例えばこれを、「三連音の一拍」（「二音一拍」の「一拍」に相當する「三連音一拍」）が重なった形だと解釋してみても（別宮貞徳『日本語のリズム』講談社、一〇六ページ）、「二音一拍」説では「六音一句自體が四拍」のはずであるから、この場合のように「下句（かのやま××）」と合計して、四拍（つまり「六四一聯で四拍」）だとするのは、解釋上の統一性に缺けることになるう。（現に、同書一〇四・五ページでは、「八六調」の「六音句」が、「一句自體で四拍」だと説明されている）。

念のために付言すれば、「うさぎおいしかのやま××」の「三音一拍」は、リズムの音量から見た場合、明かに「四音一拍」と同量であつて、「二音一拍」とは同量でない。そのことは、同じく「三音一拍」を上句とする「六五調」の一聯、例えば、「さざりきゆるみなとえの×××」（「多景色」）における「六音句二拍」（さざりきゆる）が、同じ一首の後半の「七五調」「ただみづどりの×こゑは×して××」における「七音句二拍」と全く同量であることによって、明確に立證されよう。

一方、本稿のように、日本語詩歌の拍節リズムでは、①「四音節（四モーラ）＝一拍」、②「一句＝二拍」、③「一聯＝四拍」——の三原則を基調とする、と解釋すれば、「三三リズム論」から見た「中國古典詩」と「和歌・俳句」（松浦）

調（三連音二回）の「六音句」が「一句二拍」であることは②から見て當然であり、何ら矛盾は生まれない。かつまた、一聯の下句の「四音句」（かのやま××……かのかは××）が「四音」でありながら「二拍」であるのは、④上句の「三音一拍」のリズムが下句まで持續するため、および、⑤「一句＝二拍」の第二原則が作用するため、——と解釋することができ、この點でも解釋の整合性が保てるわけである。

また、關連の論據として、注(15)および注(16)を参照されたい。

(8) 注(3)論文第(三)章参照。

(9) 注(3)論文第四章参照。

(10) 参照：齋藤茂吉「短歌に於ける四三調の結句」（『齋藤茂吉選集』第十六卷所收、岩波書店。初出は『アララギ』明治四十二年一月）

(11) 注(3)論文第(六)章参照。

(12) 注(3)論文第(一)章参照。

(13) さねとうけいしゅう「横あいから——羅典典氏の和歌漢譯論について」（『日中友好百花』所收、東方書店。初出は『日本語學習與研究』一九八一年第四期）にも、同様の指摘がある。

(14) 「……念、去、去千里煙波、暮靄沈沈楚天闊。……便縱有千種風情、更與何人說」（柳永「雨霖鈴——秋別」慢詞、……算

## 中國詩文論叢 第四集

未抵人間離別。……向河梁回頭萬里，故人長絕，……」（辛棄疾「賀新郎——別茂嘉十二弟」慢詞）等。

「夕陽下，酒旆閑。兩三航未會着岸」（馬致遠「遠浦帆歸」「壽陽曲」小令），「……疎林外紅日西哺，載吹笛牧童歸去」（姚守中「牛訴冤」「粉蝶兒」套數）等。

(15) 高橋史雄「短歌和俳句的漢譯也要有獨特的音律美——兼與李芒先生羅興典先生商榷」（『日語學習與研究』一九八一年第四期）では、短歌・俳句の中國語定型譯に關して、本稿と近似した結論が主張されており、①「七五調短歌」は④「漢字三七七」もしくは⑤「漢字三七八」に、②「五七調短歌」は「漢字三四三四四」に、③「俳句」は「漢字三四三」に譯されることが望ましいとされている。②③については本稿の結論と同じく同一であり、①の⑤についても、リズム構造は「三一四三一四四」となるため、實質的にはほとんど同じだと言つてよい。「漢俳」の「減字定型化」における「三四三」形式の試み（本稿第(六)章参照）とも併せて、本稿の基本定型の主張は孤立したものでないと言えるであらう。

ただ、そこでは、肝腎な「拍節リズム」の把握という點で、和歌俳句の拍節を「二音一拍」（従つて、「一句四拍」「一聯八拍」とする説（注(7)参照）に依つてゐるため、中國詩歌のリズム單位については「一言一拍」とならざるをえず、より顯著な拍節リズムをもつ中國詩歌について、「二言一拍」

の拍節リズムを把えることが不可能になっている。

またこの點と關連して、「五七調短歌」の第一句を「句頭休拍」の形式（ $\times \times \times \times \times \times \times \times \times$ ）とする説に依つてゐるため、中國語定型譯の第一句についても同じく「句頭休拍」の形式（ $\times \times \times \times \times \times \times \times \times$ ）を採らざるをえないことになる。しかし、「二言一拍」（日本詩歌に還元すれば「四音一拍」の強力な拍節リズムをもつ中國詩歌にあつては、「三言句」は必ず「句末休拍」の形式（ $\times \times \times \times \times$ ）となり、「句頭休拍」の作例は原理的に有りえないため、高橋論文においても、必然的に、「適當な例になる譯例が見つかからない」（同論文、一三ページ）という結果にならざるをえない。事實に即して言えば、「見つかからない」ではなくて、「有りえない」のである。

日本語歌の拍節リズムを「四音一拍」で把えることの適切さは（注(7)参照）、比較詩學的には、中國詩歌の拍節リズムを「二言一拍」と把えることの適切さと、直接に呼應していると考えられる。

(16) 「四音句」が日本詩歌の主要句型になりえなかつた要因としては、①一句中に休拍がないこと、②「四音一拍」の第一原則（注(7)参照）が作用するため、「四音句」は、「一句二拍」のリズムとなり、「五音句」「二拍」「七音句」「二拍」のような「一句自體での重層構造」をもちえないこと——の二點

が指摘できよう。「二音一拍」説(注(7)参照)では、「四音句」の單調さを①の觀點からしか説明できないが、「四音一拍」説に立てば、②の觀點からも説明できるわけである。

- (17) 「具體的・客觀的な」と言うのは、例えば、「五七調の重厚莊重に比べて七五調の優美輕快が平安時代の性格に合致した(餘點松浦以下同じ)」ということが、そのもっとも根本的な理由であろうと思われる

る(柴生田稔「七五調」『和歌文學大辭典』明治書院、一九六二年)。「七五調の優美輕快に比べて五七調は重厚莊重であり、古代人・古代社會に適應していたと考えられる」(同「五七調」)、といった抽象的・主觀的な論據ではない、という意味である。

- (18) 「一聯二四拍」「一句二二拍」の形式が最も整合的かつ立體的であるのは、①「奇數拍」では、日本詩歌のリズムの顯著な基調をなす「偶數拍志向」と合致せず、かつ、②「一聯二二拍」では、「一句二二拍」となるためにリズム構造の立體性に缺け、逆に、③「一聯二八拍」では、「一句二四拍」となるために、「聯」(八拍)と「句」(四拍)との均質性が強くなりすぎて、「聯」をなすことの意味が減少する——からであろう。

これに對して、「一聯二四拍」「一句二二拍」の形式は、①「偶數志向」の基調にも合致し、②「一句」自體での立體性も保ちつつ、かつ、③「聯」をなすことによって始めて最も整合的な「四拍」リズムが形成されるために、「聯」をな

リズム論から見た「中國古典詩」と「和歌・俳句」(松浦)

すことの意味が減少しない——という一連のメリットをもっている。

- (19) 注(3)論文第(四)章参照。

- (20) 注(19)および「中國古典詩における詩型と表現機能——詩的認識の基調として」(『中國詩文論叢』第三集、一九八四年六月)第(七)章参照。

- (21) 注(3)論文第(四)章参照。

- (22) 注(3)論文第(四)章参照。

- (23) 譯詩における「基本定型」設定の可能性については、短歌・俳句の中國語譯の分野で、すでに多くの先行發言が重ねられている。本稿は、日中相互の翻譯においてリズム論的にそれが可能だとする立場に在るわけであるが、當然ながら、基本定型の設定は、それ以外の形での試行を否定するものではない。むしろ、より多くの有意義な試みが持續されるために、こうしたリズム的對應の實態への理解が、それ自體として必要だと考えられるのである。

#### 〔補説〕

本稿の前半部分は、「和歌・俳句の漢譯について——リズム論の觀點から」と題して『日語學習與研究』(一九八四年第六期)に發表されたものである。紙幅と時間の關係から論じ盡せない點も多かったもので、今回、日中詩歌のリズム論的比較考察という見地から、統一的に稿を改めることとした。